

DISCUSIÓN HISTORIOGRÁFICA SOBRE EL ORIGEN DE LO MACABRO

Gabriela De la Cerda B.*
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

Lo macabro es un fenómeno propio de la Europa de los siglos XIV, XV y parte del XVI, que va a tener la característica de representar la muerte de forma real y cruda, creándose la figura de la Muerte como un personaje que arrebató y se lleva la vida de los hombres. Los historiadores que han estudiado la muerte en estos siglos han tratado de explicar los orígenes de lo macabro, razón por la cual el presente trabajo tiene como objetivo analizar la discusión historiográfica que existe sobre este tema, presentando las principales tesis que tratan de dar una explicación a dicho fenómeno.

Palabras claves: Historiografía, Muerte, Macabro, Baja Edad Media.

HISTORIOGRAPHICAL DISCUSSION ABOUT THE ORIGIN OF THE MACABRE

The macabre is an european phenomenon of the XIV, XV and part of the XVI century, which will have the characteristic to represent the death in a real and crude way, creating the figure Death as a character who takes the life away from men. The historians who have studied this topic have tried to explain the origins of the macabre, reason why this paper's purpose is to analyse the historiographic discussion about this subject, presenting the main thesis wich try to explain this phenomena.

Keywords: Historiography, Death. Macabre, Late Middle Ages.

Artículo Recibido: 15 de Diciembre de 2015

Artículo Aceptado: 23 de Mayo de 2016

* Magister © en Historia, Universidad Adolfo Ibáñez. E-mail: gabriela.delacerda@uai.cl

Si bien la muerte es un hecho común, inevitable e invariable para todos los seres humanos, la percepción que de ella tienen los hombres va variando a lo largo del tiempo, de las culturas o de las distintas civilizaciones debido a la carga cultural que lleva asociada consigo la muerte. De este modo, la conciencia y la forma de percibir la muerte va a ser distinta, por ejemplo, para la sociedad griega, la egipcia, la hebrea y la cristiana. E incluso, dentro de la misma sociedad cristiana se observan variaciones, por ejemplo, entre las sociedades de la Alta Edad Media y la del siglo XX. Hay un modo diferente de entender la muerte, de percibirla, de enfrentarla y de representarla. Y es justamente este elemento cultural lo que le permite al historiador enfrentarse ante este tema y estudiarlo en una sociedad. Desde esta perspectiva, es posible hablar de una historia e historicidad de la muerte, si bien lo que se estudia no es la muerte en sí, sino al hombre que se enfrenta a ella y que le da un valor en virtud de su vida.

Dentro de los distintos procesos en torno a la muerte que se pueden distinguir a lo largo de la historia, la sociedad cristiana de los siglos XIV - XVI se va a caracterizar por manifestar una actitud frente a la muerte marcadamente distinta a las épocas anteriores (y también a las posteriores), lo que se va a expresar claramente en las formas a través de las cuales ésta será representada: ella no era un personaje oculto, ignorado y postergado hasta el momento inevitable, como lo es actualmente. Por el contrario, estaba presente en la vida del hombre medieval, donde vivos y muertos compartían el suelo urbano y las iglesias; y la comunión entre ellos era mucho más estrecha en virtud de la idea del Purgatorio¹ a través de los sufragios, y donde las imágenes de la muerte se hacían presente en el día a día a través de los frescos que vestían iglesias y cementerios o en las iluminaciones que acompañaban el rezo del oficio de los difuntos en los libros de horas, entre otros.

De esta forma, la muerte y su imagen van a cobrar un especial protagonismo en los siglos señalados, pero no sólo en cuanto a la cantidad de imágenes que proliferan, sino también por el tipo de imagen, cuyas características se van a diferenciar incluso entre la Alta y la Baja Edad Media, distinguiéndose el primer periodo por una representación simbólica de la muerte, mientras que en el segundo se va a producir una personificación

1 Cuyo nacimiento Jacques Le Goff identifica hacia el siglo XII en su obra *El nacimiento del Purgatorio*, Taurus ediciones, Madrid, 1989. Dice Le Goff «La convergencia de mis investigaciones y análisis me parece, no obstante, demostrativa: no hay Purgatorio antes de 1170 lo más temprano.» (Pág. 157).

de esta, convirtiéndose en un personaje que ataca a la humanidad y donde los muertos se muestran en su realidad física de descomposición, presentando la muerte en todo su horror.² Esta personificación y horror con el que se representa a la muerte es lo que va a recibir el nombre de *macabro*, y que no sólo se va a manifestar a través de imágenes, sino también en la literatura. Lo macabro, por lo tanto, va a tener como característica que la muerte se comienza a representar de forma real y cruda, mostrando los cuerpos en descomposición o los cadáveres mismos interactuando con las personas aún vivas quienes se asustan al ver a estos muertos. En otros casos se representa como una fuerza o criatura demoniaca que busca arrebatarse la vida de todos los hombres, quienes no pueden hacer nada frente ella, porque no depende de ellos elegir el momento en el que va a actuar la muerte.

No existe claridad sobre el origen de lo macabro³, por lo que gran parte de los historiadores que trabajan la muerte durante estos siglos, han tratado de buscar alguna respuesta a este fenómeno. Es por esta razón que en el presente trabajo se pretende plantear parte de la discusión historiográfica que existe sobre este tema. Poner en diálogo las distintas posturas, como las de Johann Huizinga, Philippe Ariès, Alberto Tenenti, Jean Delumeau, Emilio Mitre, Paul Binski, los cuales plantean visiones distintas sobre el origen de lo macabro, si bien es posible encontrar ciertas líneas de semejanza en algunas de las posturas. No se pretende llegar a conclusiones propias, ya que como se mencionó, el objetivo del trabajo es realizar una mirada comparativa entre la postura de los diversos historiadores que han intentado explicar este fenómeno.

Sin duda que para un desarrollo más completo del tema faltaría incorporar otros investigadores, sin embargo, por extensión se trabajó con los historiadores que se consideró han sido representativos en la discusión historiográfica que existe sobre el origen de lo macabro hasta el momento, y no tan sólo del tema de la muerte.

La cultura de lo macabro es uno de los fenómenos más curiosos e irresistible, dirán algunos autores, surgidos en la Baja Edad Media en Europa. Las palabras de Huizinga hacen eco cuando dice «No hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV»⁴. Y Jean Delumeau también dirá al respecto que la iconografía, textos religiosos, sermones, oficios de los difuntos, entre otros, realizados para los fieles en vista de los peligros del más allá, todos parecen coincidir en realizar un horrible retrato de la muerte.⁵

2 Mâle, Emile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de la cultura económica, México, 1952, pág. 124.

3 La misma palabra *macabro* constituye un problema etimológico, existiendo diversas tesis que buscan encontrar el origen de la palabra y la razón por la cual se relaciona con esta representación de la muerte. Vid. Víctor Infantes, Giuseppe Vallardi, Florence Warren, Salvador Claramunt, entre otros.

4 Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media* tomo I, Revista de Occidente, Madrid, 1930, pág. 201. Sobre la fecha que señala Huizinga, sin duda será este siglo donde se produzca una mayor proliferación de imágenes de la muerte, pero es necesario extender esos límites entre los siglos XIV y XVI.

5 Delumeau, Jean, *Sin and Fear. The Emergence of a Western Guilt Culture 13th - 18th Centuries*, St. Martin's Press, New York, 1990, pág. 40.

La característica de lo macabro, y que justamente va a marcar la diferenciación con la visión y forma de representar esta fuerza destructora de la vida en la Alta Edad Media, es que la muerte se transformó en la Muerte, un personaje que arrebató la vida del hombre sin misericordia de nada, lo cual habla de una manifestación de la toma de conciencia o preocupación que se comienza a dar por el destino del cuerpo, lo cual se va a reflejar en las imágenes (tanto plásticas como literarias) de la descomposición y corrupción del cuerpo como elemento finito y caduco en contraste con el alma, que salvo que haya sido condenada, no se corrompe y es inmortal. Este proceso de personificación de la muerte se va a realizar gradualmente a través de tres temas: el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, el Triunfo de la Muerte y las Danzas Macabras, aunque no se limitará sólo a estos temas, ya que también se van a encontrar imágenes macabras en tumbas, en libros de horas, entre otros. No obstante, el arte funerario va a ser el menos macabro de las artes macabras de la época, ya que como señala Philippe Ariès, los temas macabros son más francos y más frecuentes en otras formas de expresión, en particular en escenas no realistas, en alegorías, que muestran cosas que no se ven.⁶

La pregunta que surge frente a este fenómeno sería cuáles son las causas u orígenes de lo macabro; qué provocó en la sociedad, en la cultura de estos siglos el surgimiento de lo macabro. Sin duda, que la actitud de los hombres en relación a la preocupación sobre la finitud de su vida cambia en el curso del tiempo en relación a la etapa que esté atravesando esa sociedad. Señala Alberto Tenenti, a propósito de lo macabro en el siglo XV, que la fase en la que se creó la *Primavera* de Botticelli, en la que Leonardo, Rafael, Giorgione y Tiziano ilustraron y celebraron en forma amorosa y exquisita el cuerpo humano, fue justo aquella en que se percibió y se representó con mayor crudeza y crueldad la irremediable fragilidad y el destino de la descomposición. Justo en el momento en que se glorificaban las admirables formas corpóreas de las creaturas, se mostraba tener en cuenta el reverso de la moneda, es decir el carácter efímero de su esplendor e incluso del proceso de deterioro que lo acompañaría después de su fin.⁷ Es justamente por este contraste del que habla Tenenti, es que surge nuevamente la pregunta del por qué se produce lo macabro.

La respuesta a esto no es algo sencillo, y variados historiadores han tratado de dar una respuesta o explicar el porqué de este fenómeno, frente a lo cual nos encontramos con diversas tesis, que algunas de ellas se oponen y otras se complementan, pero en términos generales, no han encontrado una razón concreta que explique el surgimiento de lo macabro.

6 Ariès, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Taurus Humanidades, Madrid, 1999, pág. 101.

7 Tenenti, Alberto, «Introduzione», en *Il Trionfo della Morte e le danze macabre*. Atti del VI Convegno Internazionale tenutosi a Clusone dal 19 al 21 agosto 1994, Rovetta, 1997, pp. 7-10 (pág. 8).

Tradicionalmente se ha considerado que lo macabro es consecuencia de la gran mortandad que se produjo con la Peste Negra, lo cual habría provocado esta mirada cruda y real de la muerte. Actualmente se ha criticado la idea de otorgarle a esta enfermedad el ser la principal causa de este fenómeno. Así, Philippe Ariès señala que «es tentador relacionar el éxito de los temas macabros con las grandes mortandades por peste, con las grandes crisis demográficas de los siglos XIV y XV, que habrían despoblado ciertas regiones y provocado una regresión de los cultivos...»⁸. Convencido de la discontinuidad entre ambos factores, Ariès señala que la peste será evocada mediante símbolos como por ejemplo, a través de la imagen de san Sebastián herido por las flechas, y no representada bajo la forma realista del cadáver como sí sucederá posteriormente en los siglos XVI y XVII, momentos en los que no se va a dudar en mostrar la crueldad de la muerte a causa de la peste o los cadáveres amontonados en los caminos o la apertura de fosas, aún cuando el período propiamente macabro ya había pasado y las pestes todavía prosiguieran.⁹ Por esta razón, continúa Ariès, por tentadora que sea la relación entre las pestes y lo macabro, no es del todo convincente. Además, en las últimas décadas, algunos historiadores como Jacques Heers, han matizado o puesto en duda el calibre de la crisis. De este modo dice:

*Sin embargo (...) los autores más avisados y mejor informados (...) mostraban que, de hecho, ese declive fue muy desigual para el conjunto del mundo occidental; hablaban más de una mutación que de catástrofes. En su origen, la idea de una contracción catastrófica debía mucho, indudablemente, a ciertas tendencias que ahora es preciso rechazar. Así una fe excesiva en ciertos testigos de la época, hombres de Iglesia con frecuencia, poco habituados a manejar cifras, inclinados por naturaleza a aumentar las pérdidas y las dificultades, a presentar una imagen deformada, novelada, a quejarse de las desgracias de una humanidad que veían tocada por la cólera de Dios, a acreditar entonces una especie de leyenda negra de su tiempo.*¹⁰

Lo mismo sucede con Emilio Mitre quien se pregunta «¿Fueron los años centrales del siglo XIV los responsables, dada la serie de desgracias –hambre, guerras, epidemias generalizadas– de los cambios de actitud que se produjeron en la sociedad europea cara al fenómeno de la muerte?»¹¹. A esta interrogante se responde que no van a ser estos elementos los causantes inmediatos o directos de los cambios en relación a las concepciones de la muerte, sino que son una serie de factores que se fueron dando a lo largo de los años que precedieron a 1348 los que aceleraron los cambios de comportamientos.

8 Ariès, Philippe, *El hombre ante...*, op. cit., pág. 111.

9 *Idem*.

10 Heers, Jacques, *Annales de démographie historique*, 1968, pág. 44 citado en *Ibid.*, pág. 112.

11 Mitre, Emilio, *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1988, pág. 20.

Un ejemplo lo encontramos en literatura como el *De Contemptu mundi* o el *Dies Irae*, el surgimiento del Purgatorio, la conciencia del juicio particular.¹² Las grandes catástrofes del siglo XIV más que ser detonante de la mutación, deberían considerarse como fuerzas multiplicadoras de un proceso que venía madurando desde hace años. Por lo tanto, resultaría discutible la idea de que la muerte sólo empezó a espantar a los hombres con el surgimiento y desarrollo de las pestes del siglo XIV. En los años que precedieron a las catástrofes demográficas del siglo señalado, Mitre cree que ciertos tipos de testimonios de la muerte se van a ir alejando de la espiritualidad religiosa para ser percibida como algo más acusadamente vivida y sentida en el marco de unos esquemas que se califican como ‘humanistas’. Así por ejemplo, Dante va a hablar de la muerte villana y Petrarca de la muerte cruel, en ambos casos porque la muerte les ha arrebatado a su amor, pero también considerada así por su aspecto físico o mortal. Se podría hablar de un compromiso, de una vinculación entre dos mundos, en una época en la que los esquemas de una visión ‘clerical’ de la muerte coexisten con otras visiones más secularizadas.¹³

Jacques Chiffolleau también es uno de los que ha negado, al menos para algunas zonas del Occidente europeo, como el caso francés, la estrecha relación entre la crisis demográfica del siglo XIV y el gran desarrollo de las imágenes macabras surgidas en esta época. El autor rechaza esta idea por tres motivos: en primer lugar, señala, el relacionar el surgimiento de lo macabro con la crisis demográfica no toma en cuenta la transformación de las concepciones que se tenían sobre la muerte. También porque es negligente a la hora de relacionarse con los procesos psicológicos que podrían explicar cómo esta angustia se centra precisamente sobre la exacerbación de lo macabro y el gozo morboso en torno a los cadáveres de los hombres del siglo XV. No dice, finalmente, por qué el duelo adquiere esas formas «patológicas» como señala el historiador, no explicando, por ejemplo, el por qué se desarrollan las grandes pompas fúnebres.¹⁴

Por otro lado, la cronología y sociología de los fenómenos muestran que las relaciones entre la evolución demográfica y las mutaciones de las estructuras mentales, en este caso de la muerte y sus representaciones, son mucho más complejas. En primer lugar, al igual que como señala Mitre, las imágenes de la muerte fueron evolucionando en un proceso de larga duración, que comienza antes de los problemas demográficos, lo cual es observable en el desarrollo de las prácticas testamentarias¹⁵. En los testamentos de los

12 *Ibid.*, pág. 25.

13 *Ibid.*, pp. 28-29.

14 Chiffolleau, Jacques, «Ce qui fait changer la mort dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge», en Braet, Herman y Verbeke, Werner (ed.), *Death in the Middle Ages*, Leuven University Press, Bélgica, 1983, pp. 117-133 (pp. 122-123).

15 Los testamentos, dice Jaume Aurell, constituyen sin duda un instrumento privilegiado para el estudio del comportamiento espiritual y religioso del hombre medieval, ya que de ellos se desprende, no tanto la proximidad temporal de la muerte, como la misma conciencia que tiene el hombre de ella. Aurell, Jaume, «La impronta de los testamentos bajomedievales: entre la precariedad de lo corporal y la durabilidad de

siglos XII - XIII se ve que es la muerte propiamente tal la exaltada, lo que también se ve en la masificación de tumbas. Si se observa entre los años 1340 y 1430 una evolución sensible de las fórmulas y prácticas en los preámbulos de los testamentos o en los ritos funerarios, en ningún momento se puede develar una influencia directa o inmediata de las grandes mortalidades (1348, 1361, 1372-73, 1381-82). Naturalmente es difícil negar la existencia del shock provocado por la peste, no obstante, en los testamentos este traumatismo no se hace sentir más que con retraso y de forma difusa. Es más, las alusiones directas son rarísimas y las pompas fúnebres no cambian mucho; en algunos casos se puede observar un ligero crecimiento en los clérigos.¹⁶

Para el hombre medieval la muerte no significa el fin, sino un paso más; un paso a la vida eterna. Por lo tanto, el origen del cambio radical en las conciencias y de las imágenes mentales de la muerte no radica solamente en el horror de las epidemias, sino más bien en la forma en cómo la crisis demográfica dificulta ese paso a la eternidad y perturba las relaciones entre el «aquí» y el «más allá», es decir, entre los vivos y los muertos.¹⁷ Chiffolleau señala que el verdadero miedo producido por la peste negra es, siguiendo a los cronistas, el hecho de que padres e hijos mueren,¹⁸ es decir, el perder a la familia y que nadie pueda realizar los ritos necesarios en la hora de la muerte y que nadie se haga cargo del cadáver. Citando el autor nuevamente a los cronistas señala que, «la gente muere sin sirvientes y sin curas, el padre no visita al hijo, ni el hijo al padre; la caridad yace muerta y la esperanza derrotada»¹⁹.

En otras palabras, lo que señala Chiffolleau es que lo que da miedo de la peste, lo que aterroriza por sobre todo, es la muerte solitaria y sin rito, porque se arriesga el destino final del alma; pero más que nada da temor porque una tradición, una continuidad tranquilizadora, se rompe. La función fundamental de los ritos funerarios es, precisamente, recordar; el asegurar una continuidad proporcionando a los muertos un lugar, tanto en el espacio que les fue reservado en el cementerio o en la iglesia, como también en la memoria colectiva e individual de los vivos. Bajo esta mirada, el funeral hace del difunto un ser «imaginario», un ancestro, y el trabajo del duelo consiste en realizar, ritualmente, esta dolorosa separación otorgándole al difunto un lugar en la memoria. Por lo tanto, las manifestaciones de lo macabro en el arte o en la literatura, deben menos a la experiencia inmediata de las epidemias que al descubrimiento, sin duda que,

lo espiritual», en Aurell, Jaume; Pavón, Julia (eds.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, EUNSA, Navarra, 2002, pp. 77-94 (pp. 80 y 84).

16 Chiffolleau, Jacques, *op. cit.*, pág. 123.

17 *Ibid.*, pág. 124.

18 «... le fait que le père laisse le fils mourir et que le fils fasse de même avec son père...» Vita de Clément VI dans Baluze, *Vitae paparum avinionensium*, editado por G. Mollat, Paris, 1916, citado por *Ibid.*, pág. 127.

19 «...les gens mouroient sans serviteurs et estoient ensevelis sans prestres, le père ne visitoit pas son fils, ne le fils son père; la charité estoit morte et l'esperance abbatüe.» G. de Chauliac, *La Grande Chirurgie*, editado por Nicaise, Paris, 1890, citado por *Idem*.

facilitado, por las condiciones existentes, de una nueva soledad: la del desarraigo. Los grupos familiares mueren, no se pueden llevar a cabo los ritos tradicionales, no siempre se puede enterrar con el grupo familiar, por lo que la memoria de los ancestros y de la continuidad familiar –y la relación entre vivos y muertos de esa familia– puede quedar rota. Por esto, lo macabro sería la protesta melancólica contra la pérdida de los padres.²⁰

Por lo tanto, entre la crisis demográfica que sacude a Occidente y la gran melancolía que evoca Huizinga no habría un lazo de causalidad directa como demuestran estos historiadores, ya que por una parte, la crisis sólo acelera un proceso que ya estaba en curso; y por otro lado, no va a ser el sólo el miedo a la peste o a la visión de la muerte multiplicada lo que explica lo macabro, sino que para Chiffolleau, pasa por la ruptura de los vínculos familiares entre vivos y muertos, el cual es un tipo de lazo imaginario con el pasado y sus ancestros. En la crisis, como se ha señalado, el duelo tradicional se vuelve imposible, no cumpliéndose el proceso que conlleva el luto e imponiéndose la idea de ruptura con la tradición. Los vivos a la espera de su paso al más allá se vuelven verdaderos huérfanos y se imbuyen de la melancolía de las pompas «flamboyantes». De esta forma las manifestaciones exageradas de piedad deben ser interpretadas como respuestas a estas situaciones de traumatismo profundo.²¹

Por otra parte, Paul Binski plantea –siguiendo con las argumentaciones que buscan romper con la idea que la peste bubónica fue la principal causa del cambio de mentalidad y de las representaciones de la muerte– que existen dos vías para explicar esta nueva forma alegórica de entender la muerte. Una se podría describir como vía ‘exógena’ y otra ‘endógena’. La primera hace hincapié, como lo dice su nombre, a causas externas de la cultura de la sociedad bajomedieval, y la segunda responde a causas internas de la cultura. De esta forma la Peste Negra sería uno de los elementos exógenos que habría reforzado lo macabro por los desastres demográficos.²²

Bajo esta mirada, uno de los grandes esfuerzos por demostrar el impacto cultural directo que tuvo la Peste Negra como causa externa, es Millard Meiss en su estudio *La pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra*, donde argumenta que el impacto que tuvo la peste sobre la vida cívica y artística en Italia provocó un cambio esencial en la cultura, marcando un antes y un después, especialmente en las manifestaciones artísticas donde el estilo se vuelve más abstracto, incluso anticuado dirá Meiss, alejándose de las fuerzas de innovación de la primera mitad del siglo XIV, lo cual ejemplifica a través de algunas de las representaciones realizadas por Andrea Orcagna.²³

20 *Ibid.*, pp. 127-128.

21 *Ibid.*, pp. 128-129.

22 Binski, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Cornell University Press, New York, 1996, pág. 126.

23 Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton University Press, New Jersey, 1978, pp. 70-73.

Como ya se ha mencionado, la postura de Meiss no está aislada, ya que existe mucha literatura sobre la muerte que identifica a la peste como el único evento, o el más impactante, que provoca el origen de lo macabro. No obstante, esta postura no está exenta de críticas, como se ha estado analizando, y el debate actual se centra sobre los verdaderos alcances en cuanto a la mortalidad que tuvo la peste; y en relación a las representaciones de lo macabro, las cuestiones sobre la cronología y la causalidad. Binski señala que así como lo macabro, el ethos de la crisis del siglo XIV se encuentra antes y no como resultado de la peste, y contra argumentando la postura de Meiss, señala que alguna de las imágenes que este autor aduce como evidencia del impacto en el pensamiento post plaga, como por ejemplo el Triunfo de la Muerte y el Juicio Final en el Camposanto de Pisa, fueron pintadas antes de 1347, por lo tanto no podrían ser consecuencia de la Peste negra. Por otra parte, Meiss tampoco logra demostrar que estas imágenes macabras provenían o fueron causa de esa fase de crisis.²⁴

Por su parte, Henk van Os coincide con Meiss en que el estilo del arte en Siena cambió después de 1348, pero a diferencia de este último, señala que sólo fue un cambio de forma, de carácter circunstancial y no en la esencia de la cultura. La razón, señala Van Os, se debe a un cambio de mecenazgo más que a las consecuencias de la peste o de cambios en el sentimiento religioso en la sociedad.²⁵ Al respecto Binski señala que el arte, especialmente las pinturas, lucieron diferente ya que su producción fue retomada por nuevos círculos de pintores que trabajaban para nuevos mecenas, en un nuevo contexto de distribución de las riquezas. Por lo tanto, este cambio se debería a un cambio en las circunstancias sociales más que a un reacondicionamiento de la cultura. Estudios sociales de Siena han demostrado que, a pesar de la muerte de la mitad de la población debido a la peste, la ciudad tuvo una rápida recuperación de sus estructuras administrativas y financieras;²⁶ y también el ascenso de una clase de *nuevos ricos* mecenas,²⁷ cuyos gustos e ideales eran ahora la primera consideración en la formación del arte, muestran por lo tanto, que si bien es difícil afirmar que la Peste Negra no haya tenido consecuencias o influencia en la sociedad europea (en este caso italiana), no fue la gran causa del cambio cultural de los siglos XIV y XV en relación a lo macabro. Por lo demás, señala Binski, nadie ha replicado las conclusiones realizadas por Meiss para el arte de mediados del siglo XIV en otras zonas de Europa, afectadas también por la peste, y la razón se encuentra en que, en el fondo del problema, la tesis que propone Meiss no ofrece una teoría de

24 Binski, Paul, *op. cit.*, pág. 128.

25 Van Os, Henk, *The Black Death and Sienese Painting: a problem of interpretation*, citado en Byrne, Joseph P., *The Black Death*, Library of Congress, Estados Unidos, 2004, pág. 213.

26 Bowsky, William, M., «The impact of the Black Death upon Sienese Government and Society», en *Speculum. A Journal of medieval studies*, Vol. 39, Nº1, January 1964, pp. 1-34 (pp. 21-22), <http://www.jstor.org/stable/2850126> y Binski, Paul, *op. cit.*, pág. 128.

27 Concepto que utiliza Meiss, Millard, *op. cit.*, pág. 69.

las causales culturales en sí. Binski señala que el impacto de una conmoción exógena a una cultura o a una economía está inexorablemente unido a respuestas endógenas. Las culturas responden de ciertas formas a eventos porque ya están predispuestos a eso.²⁸ Por lo tanto, lo macabro sólo puede ser entendido si se ve como un desarrollo interno de la mirada que tiene la cultura de sí misma; y para entender las imágenes macabras se deben ver no sólo como subproductos del individualismo (como dirá Ariès) o de la culpa (como veremos, postula Delumeau), sino como representaciones que tienen su propio espacio cultural, autonomía, impacto y proceso de desarrollo.²⁹

Por otro lado, el ya mencionado Johann Huizinga vio en lo macabro una expresión de amor apasionado por la vida y una expresión de egoísmo frente a la muerte, donde lo que se teme o lo que amarga y desespera no es la pérdida de los seres queridos, como postula Chiffolleau, sino la misma muerte entendida como un mal. Y entendida la muerte así, es que en el deseo de hacer sensible su imagen, se trajeron a la conciencia los aspectos más grotescos dejando de lado toda imagen que suavizara la muerte. De esta forma dice:

*La visión macabra de la muerte no conoce ni el aspecto elegíaco, ni la ternura. Y en el fondo es una actitud sumamente terrenal y egoísta frente a la muerte. No se trata del dolor por la pérdida de personas amadas, sino de deplorar la propia muerte que se acerca y sólo significa mal y espanto. No se encuentra en ella la idea de la muerte como consuelo, ni la del término de las aflicciones, ni la del ansiado reposo, ni la de la obra llevada a cabo o, destruida, ni tampoco un tierno recuerdo, ni un acto de resignación.*³⁰

Para Huizinga lo que resuena constantemente en el hombre de estos siglos es el tema de la caducidad de la vida y sólo bajo este prisma es que se contempla la muerte, y bajo esta perspectiva tres son los temas que suministraban la melodía de estas lamentaciones: primero el cuestionamiento sobre el destino de quienes ya han muerto (*¿dónde han venido a parar todos aquellos que antes llenaban el mundo con sus glorias?*); en segundo lugar, la preocupación por la corrupción del cuerpo; y por último, la danza de la muerte.³¹ Por lo tanto, para Huizinga lo macabro implica una sociedad que tiene temor a la muerte y un amor apasionado a la vida, formándose así, al menos en el norte de Europa, una sociedad de ansiedad. Para este autor lo macabro sería reflejo de una causa psicológica, un factor interno social, más que como resultado de la peste exclusivamente. De esta forma, Huizinga ve en estas representaciones una prueba de la crisis y decadencia de la Edad Media, del otoño de la Edad Media, como titula su obra.

28 Binski, Paul, *op. cit.*, pp.128-129.

29 *Ibid.*, pp. 133-134.

30 Huizinga, Johan, *op. cit.*, pág. 219.

31 *Ibid.*, pág. 202.

Alberto Tenenti también ve en lo macabro un amor desmedido por la vida, y por lo tanto, temor a la muerte. Este autor plantea que para fines de la Edad Media la muerte no es sólo un paso, o la vida no se considera sólo una peregrinación al más allá, sino que la muerte es fin y descomposición. Lo macabro, señala, es una expresión nueva que casi no existió antes de 1350 y que las formas que asume contradicen profundamente la orientación de las estructuras cristianas medievales,³² en cuanto que el cristianismo ve la muerte como la puerta de la vida eterna, por lo tanto, no tendría sentido temerle. Durante diez siglos el cristianismo no sintió la necesidad de representar la suerte del cuerpo. Se pregunta por tanto, de dónde nace esta necesidad, a lo que responde que lo macabro sólo podía nacer del horror y de los lamentos que la fe excluía, por lo que asocia el desarrollo de lo macabro al proceso de secularización que se comienza a dar en esta época.³³

Al igual que como lo planteará J. Delumeau (aunque después tome vías distintas), Tenenti destaca la influencia de la literatura ascética en los temas macabros, donde uno de los temas más difundidos en la poesía espiritual es el de la fugacidad de la vida y su correlativa necesidad de conversión.³⁴ No obstante, señala, en este proceso se da una ambivalencia, y una lejanía del plano espiritual de mano de los laicos humanistas como Petrarca, en cuanto que el tema de la fugacidad de la vida o la temporalidad de la vida se va a asociar a tal punto con el de la incerteza, que es este último elemento el que termina venciendo y siendo la nota distintiva del sentimiento hacia lo macabro. Para este autor, lo que permite distinguir fácilmente la visión humanista de la cristiana en su concepción de la vida, es el hecho de que para los primeros, el tiempo en vez de tener un valor provisional e instrumental, tiene valor en sí mismo en relación a su uso terreno. Los escritores espirituales en vez, hacen del tiempo un mensajero análogo a la muerte, parlante de un mismo lenguaje.³⁵ Así, el sentido de la caducidad de los bienes mundanos y sobre todo de la decadencia física, muestran así la bivalencia, ya sea como expresión del apego a la vida como también de la nostalgia de ella, ya sea como vehículo de pías y cristianas exhortaciones para volverse a Dios.³⁶ De este modo, para este autor, el sentimiento de la presencia de la muerte ha suscitado dos respuestas. Por un lado continúa el ascetismo cristiano que se venía desarrollando desde hace unos siglos; y por otro lado, se encuentra la presencia de un humanismo todavía cristiano,³⁷ pero ya

32 Tenenti, Alberto, *Il senso della Morte e L'Amore della Vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Giulio Einaudi Editore, Italia, 1957, pág. 428.

33 *Ibid.*, pág. 430.

34 *Ibid.*, pág. 141.

35 *Ibid.*, pág. 142.

36 *Ibid.*, pág. 143.

37 «L'immortalità dell'anima, la beatitudine celeste, il perdono di Dio sono cose a cui non si è assolutamente disposti a rinunciare; altrettanto dicasi però dell'amore della donna e del conseguimento della fama terrestre» *Ibid.*, pág. 144.

adentrado en el camino de la laicización; los que centrados en la fugacidad de la vida, se aferran a ella y se afirman en el amor a la vida y a proclamar el valor primordial de la existencia terrenal.³⁸

En otras palabras, para Alberto Tenenti, la conciencia de la muerte o la conciencia aguda de la mortalidad del ser humano se tradujo, en los siglos XIV y XV, en una perturbación del esquema cristiano, y en el principio del movimiento de secularización que caracterizó a la época moderna. Aquellos que eran antes cristianos, señala el autor, se han reconocido mortales y se exiliaron del cielo porque ya no tenían la fuerza para creer en él de forma coherente.³⁹

Philippe Ariès, en cambio, no concuerda plenamente con los argumentos planteados por Tenenti, señalando que para él no existe una oposición entre un cristianismo medieval vuelto hacia el más allá, donde se considera a la vida como la antesala de la eternidad, y un Renacimiento vuelto hacia el aquí, hacia el presente, donde la muerte ya no sigue siendo el principio de vida nueva. Ariès señala que la sociedad no era más cristiana en la Edad Media que en el Renacimiento. Y si hay un cambio de sensibilidad en este último período, no podría interpretarse necesariamente como el inicio de una laicización, o al menos no más que otros movimientos intelectuales de la Edad Media. Donde sí hay un punto de encuentro entre ambos autores es en la consideración del amor por la vida de los hombres de ésta época, sin embargo, Ariès agrega que esta condición no es sólo exclusiva o característica del Renacimiento, porque ve éste elemento también como una de las características de la Baja Edad Media.⁴⁰

Se pregunta el autor, por lo tanto, por qué nacen o cómo se puede interpretar la aparición de estas imágenes macabras. Para responder Ariès comienza su análisis señalando que el conjunto de lo macabro se constituyó a partir de fuentes iconográficas y literarias, siendo las primeras las más conocidas, aunque no son necesariamente las más significativas. Dentro de las fuentes literarias Ariès distingue sermones y poemas, como los de Deschamps, Chastellain, Lotario de Segni (Inocencio III), entre otros, ya que será en la literatura donde se va a ir más lejos en las descripciones macabras, y serán esas las que van a influir directamente en las representaciones iconográficas, a pesar de que los artistas, pintores o escultores no van a imitar del todo a los poetas y van a vacilar a la hora de representar signos demasiados extremos del sufrimiento y de la agonía.⁴¹ En este sentido ejemplifica Ariès a través del *Ars Moriendi*, donde el yacente enfermo no se representa en sus últimos instantes de vida o de agonía,

38 *Ibid.*, pág. 165.

39 *Ibid.*, pág. 52.

40 Ariès, Philippe, *El hombre ante...* op. cit., pág. 115.

41 Ariès, Philippe, *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2000, pág. 121.

sino que sólo se ve al hombre en su lecho de muerte. Lo que sí va a ser esencial, la característica que une lo iconográfico con las manifestaciones literarias, va a ser el tema de la descomposición.⁴²

Así, en su intento por encontrar una causa de lo macabro, la primera idea que va a señalar Ariès es que la evocación de los horrores de la descomposición ha sido un medio utilizado por las órdenes mendicantes para conmover a las poblaciones laicas, en particular a las urbanas, para que temiendo del infierno no cayeran en herejías doctrinales o morales, ni siguieran con tradiciones folklóricas pagano-cristianas, y por sobre todo, no se condenaran. De este modo, se utilizan las imágenes de la muerte para tratar de asombrar las imaginaciones a través de imágenes fuertes, como lo son justamente las de la muerte. De este modo, los predicadores hablaban de la muerte para hacer pensar en el infierno.⁴³

Como segunda idea, señala el autor, también se va a encontrar el horror de la muerte física y de la descomposición en la poesía de los siglos XIV y XV, como ya se mencionaba. Sin embargo, para los poetas no se trata de ver o exponer la descomposición como una acción moralizante como en el caso de los sermones o de algunas imágenes. Para los poetas el proceso es distinto, ya que ellos han tomado conciencia de la presencia universal de la corrupción que se hace presente en los cadáveres, pero a través del transcurso natural de la vida, es decir, en las «obras naturales»: los gusanos que comen los cadáveres no vienen de la tierra, sino del interior del cuerpo.⁴⁴ De aquí que las imágenes más macabras sean desarrolladas por seglares y no por religiosos.

A partir de estos elementos es que para Ariès el corazón del problema es otro, ya que lo anteriormente expuesto todavía no responde del todo a las causas de lo macabro, sino que son manifestaciones del fenómeno. Es así que el autor señala que estas manifestaciones no son una expresión de una experiencia particularmente fuerte de la muerte en una época de gran mortandad y de gran crisis económica; tampoco es sólo un medio de los predicadores para provocar miedo a la condenación y de invitar al desprecio del mundo y a la conversión. Las imágenes de la muerte y de la descomposición no significan ni el miedo a la muerte ni al más allá, sino que son, coincidiendo con Tenenti y Huizinga, el signo de un amor apasionado por el mundo terrestre y a los bienes que posee, lo que ejemplifica nuevamente a través de la tentación de la avaricia que se hace presente en el *Ars Moriendi*, pero agrega además, son también reflejo de una dolorosa conciencia de su fragilidad en los umbrales del Renacimiento y del fracaso al que está condenada cada vida de hombre.⁴⁵

42 *Ibid.*, pp. 120-121.

43 Ariès, Philippe, *El hombre ante...*, op. cit., pág. 111.

44 Ariès, Philippe, *Morir en Occidente...*, op. cit., pág. 45.

45 Ariès, Philippe, *El hombre ante...*, op. cit., pág. 115; *Morir en Occidente...* op. cit., pág. 130.

Para Ariès el sentimiento macabro supone un importante paso en la toma de conciencia de la propia individualidad del hombre⁴⁶, proceso iniciado en el siglo XII especialmente con la conciencia del juicio particular, en que el hombre centra su atención o preocupación en el momento de su muerte, donde será él juzgado inmediatamente por Dios, y aleja su preocupación del Juicio Final, donde la humanidad será juzgada en su carácter colectivo. Es en este sentido que Ariès desarrolla el término de «la muerte propia» («mort de soi») y que justamente va a generar toda una nueva iconografía y una nueva literatura enfocada en el bien morir, como es el caso del *Ars Moriendi*. Así, con el surgimiento de este nuevo sentido de individualidad, se produjo un renovado sentido del individuo en la historia y en la vida; y con esta realización vino su correlativo sentido de pérdida, de fracaso en la muerte. La muerte, de esta forma, se transforma en una toma de conciencia y desesperado amor por su vida. El arte de lo macabro sólo puede ser entendido como la última fase en la relación entre la muerte y el individualismo, un proceso gradual que comenzó en el siglo XII, como fue mencionado, y que llegó al siglo XV en su cumbre para no ser alcanzada de nuevo.⁴⁷

Para este historiador, entre los siglos XII y XV se produjo una reconciliación entre tres categorías de representación mental: la de la muerte, la del conocimiento de cada uno, de su propia biografía y la del apego apasionado a las cosas y los seres que poseyeron vida. Por lo tanto, la muerte se convirtió en el sitio donde el hombre adquirió mayor conciencia de sí mismo y de su fragilidad.⁴⁸ Bajo este esquema es que para Ariès, el sentido profundo de lo macabro, lo que lo convierte en un fenómeno nuevo y original, es que representa el sentimiento agudo de fracaso individual, de fracaso del hombre.⁴⁹ Es en este sentido que Ariès comparte la postura de Huizinga cuando dice «¿Es realmente un pensamiento piadoso el que así se hunde en el horror del aspecto terrenal de la muerte?... ¿Es el miedo a la vida, que tan fuertemente dominaba aquella época, el sentimiento de decepción y desánimo... [lo] que se aferra con todas sus fuerzas a cuanto es pasión terrena?»⁵⁰ El hombre de fines de la Edad Media, dice Ariès, identificaba la impotencia de ese sentimiento de fracaso con su destrucción física. Se veía al mismo tiempo fracasado y muerto; fracasado por mortal y portador de muerte. De esta manera las imágenes de descomposición y enfermedad traducen de manera convincente una nueva relación entre las amenazas de la destrucción y la fragilidad de nuestras ambi-

46 Proceso que se puede encontrar en Ariès, Philippe; Duby, Georges (eds.), *Historia de la vida privada*, Taurus minor, Madrid, 1991, pp. 551 y ss. donde justamente se desarrolla este proceso de toma de conciencia de la propia individualidad del hombre en el siglo XIV y XV, y sus manifestaciones.

47 Ariès, Philippe, *El hombre ante...*, op. cit., pág. 122; Binski, Paul, op. cit., pág. 131.

48 Ariès, Philippe, *Morir en Occidente...*, op. cit., pág. 45.

49 *Ibid.*, pág. 130.

50 Huizinga, Johan, op. cit., pág. 205.

ciones y afectos. La muerte, de esta forma, no daba miedo por sí misma, sino por su relación al fracaso. Este sería para Ariès la verdadera causa y explicación de lo macabro.⁵¹

Siguiendo en la línea de la fragilidad de la vida, Julia Pavón y Ángeles García de la Borbolla, a través del estudio de los testamentos de la época llegan a la conclusión que el sentimiento macabro es respuesta a la conciencia de la fugacidad de la vida: si este mundo pasa, la corporalidad también. Es en esta reflexión que surgen las imágenes macabras como una corriente inherente a la cultura de la última Edad Media, que va a dramatizar, en sentido figurado, la fugacidad de la vida.⁵² Las manifestaciones de este sentir se encuentran, como ya se mencionó, en representaciones que no hablan del dolor, sino de la corrupción del cuerpo como una forma de profundizar acerca de la significación humana de la muerte. Objetivo que se logra según estas historiadoras, ya que a través de imágenes como las Danzas de la Muerte se logra transmitir el mensaje de que todos vamos a morir, reflexión que luego se va a hacer presente en protocolos testamentarios, si bien no como expresiones macabras, si en la conciencia de la corruptibilidad.⁵³ Por lo tanto, las manifestaciones artísticas y teatrales de una muerte descarnada constituyeron uno de los elementos más extremos de la cultura de estos siglos, pero activo de esta sensibilidad vital existente, con el ánimo de proyectar en la sociedad la pedagogía de la fugacidad de la vida, junto con otros aspectos, como la figura de la muerte igualitaria para estas autoras.⁵⁴

Bajo estos supuestos, lo macabro también significaría una posible distancia y/o cercanía entre la vida y la muerte. El presentar la muerte en clave de corrupción y podredumbre era el aviso y el recuerdo de la fugacidad del mundo, lo que, orientado hacia un radio más popular habría producido sentimientos de horror hacia la muerte y sus manifestaciones físicas. Por otra parte, las imágenes macabras plasmarían un enfrentamiento entre la vida que se escapa ante lo perdurable de la Gloria del Paraíso. En este sentido, lo macabro y la conciencia de la finitud de la vida tienen su razón de ser si la muerte se considera, o es asumida, como puerta de vida⁵⁵. Con esta conciencia, el *Memento mori* también se hace presente en estas imágenes y en la redacción testamentaria, llegando a convertirse en un modelo clásico presente en los testamentos a lo largo de los siglos XIV y XV.⁵⁶

51 Ariès, Philippe, *Morir en Occidente...*, op. cit., pág. 132.

52 Pavón, Julia; García de la Borbolla, Ángeles, *Morir en la Edad Media, La Muerte en la Navarra medieval*, Universitat de València, España, 2007, pp. 130 y 133.

53 *Atendient e considerant que facilmente el cuerpo humano ffaze mutacion e que toda persona es mortal e corruptible et dela su corrupcion cada huno sea cierto...* Protocolo testamentario Águeda López de Cascante (1506) en *Ibid.*, pág. 133.

54 *Ibid.*, pp. 133-134.

55 Idea que se encuentra en la base del pensamiento y ascética cristiana, del hombre como peregrino u *homo viator* de esta tierra, lo que también se manifiesta de forma concreta en las peregrinaciones que realiza el hombre para mantenerse en contacto con aquellos lugares santos que evocan una realidad espiritual.

56 Pavón, Julia; García de la Borbolla, Ángeles, op. cit., pág. 135.

Otra línea investigativa, que se aleja más de los argumentos anteriores, ve en lo macabro una manifestación de una altamente desarrollada cultura de la culpa. Jean Delumeau es uno de los grandes exponentes de esta tesis, donde postula que la sociedad medieval, en este caso de los últimos siglos, tiene como característica ser una cultura del miedo, reflejo de una última noción monástica del pensamiento cristiano-moral penitencial que ha permanecido en la sociedad: miedo al infierno, al demonio, al pecado, en resumen, a condenarse.⁵⁷

Delumeau señala que desde el año 1300 este sentimiento de miedo fue acompañado por la culpa, proceso que va de la mano de una interiorización de la conciencia moral. Este historiador señala que nunca antes una civilización le dio tanto peso a la culpa y a la vergüenza. Con la dramatización del pecado y sus consecuencias, la autoridad clerical se vio reforzada y la figura del confesor se convirtió en una figura indispensable. El sentimiento de culpa y de miedo se desarrolló al mismo tiempo que se fue desarrollando la pintura del retrato, el auge del individualismo y el sentido de responsabilidad. Por lo que, lo macabro sería expresión del pesimismo con el que vive el hombre al ser consciente de la fragilidad de su vida, sumándole la presión de la conciencia moral de no condenar el alma por toda la eternidad.⁵⁸ Con este objetivo, según Delumeau, la Iglesia utiliza la imagen de la muerte como un método de pedagogía moral, lo que va a traer como consecuencia la supresión gradual de la imagen «domada» de la muerte (utilizando el concepto de Ariès) y el alejamiento de una experiencia natural del abandono de la vida, proponiendo en cambio, una profunda meditación de la muerte, lo que provoca que el hombre centre su mirada en la muerte propia, es decir en el momento del juicio particular.⁵⁹

Si bien la mayoría de los autores reconocen que el surgimiento de lo macabro entre los siglos XIV y XV es producto de un proceso que comienza a sentirse a partir del siglo XII, para Delumeau es de vital importancia centrarse en los predecesores de los grandes autores macabros de los siglos mencionados, ya que temas como el desprecio del mundo, la dramatización de la muerte, y la insistencia en la salvación personal tendrían un origen monástico. Por su parte, Binski señala que la cultura de lo macabro tiene raíces o influencias incluso más antiguas. Es más, ambos autores van a afirmar que los rasgos de lo macabro tienen un origen bastante anterior a los cambios demográficos del siglo XIV teniendo una raíz cultural pre cristiana, que influye después en los intelectuales cristianos en la conformación del pensamiento penitencial de la Baja Edad Media.⁶⁰

57 Binski, Paul, *op. cit.*, pág. 131.

58 Worcester, Thomas, «In the Face of Death: Jean Delumeau on Late-Medieval Fears and Hopes», en: DuBruck, Edelgard E.; Gusick, Barbara (eds.), *Death and Dying in the Middle Ages*, Peter Lang Publishing, New York, 1999, pp. 157-174 (pp. 158-159).

59 Delumeau, Jean, *op. cit.*, pág. 41.

60 *Idem*; y Binski, Paul, *op. cit.*, pág. 132 y 163.

Volviendo la mirada al mundo greco romano, ambos autores destacan que moralistas romanos ya habían desarrollado una noción de un más allá sin clases.⁶¹ Un Luciano de Samósata que a través de la ironía en los *Diálogos de los muertos* destaca, entre otras cosas, lo inútil que es procurar llevarse tanto los bienes materiales como los inmateriales cuando ya se ha muerto. Es así como vemos en el diálogo entre Caronte, Hermes y varios muertos, que para subir a la barca y poder cruzar el río sin hundirse, los muertos que quieran cruzar deben despojarse primero de sus vestimentas, bienes, vanidad, soberbia, elogios, etc., porque nada de aquello sirve en el Hades o más allá.⁶² También es posible encontrar temas como el del pasaje en el olvido de los poderosos: el *Ubi sunt?* (¿Dónde están aquellos que una vez vivieron?).⁶³ La Edad Media y el cristianismo, van a heredar estas formulaciones y las van a reasignar a su arte y literatura, dándole obviamente su sentido cristiano.

Ya en ejemplos más tempranos del cristianismo también es posible encontrar claras manifestaciones macabras como en los sermones de san Juan Crisóstomo y de san Efrén, entre otros, donde se hace mención a cuerpos descompuestos, purulentos, fétidos y comidos por gusanos.⁶⁴ Pero no sólo se hace mención a lo macabro, sino que son los padres del desierto quienes conceptualizan la progresión cronológica del más allá: muerte, juicio, paraíso o infierno. Y de aquí que recomiendan una meditación sobre la muerte como una preparación apropiada para enfrentar la eternidad, recomendación que finalmente lo vincula a la filosofía del *contemptus mundi*.⁶⁵

Con estos elementos gravitando, para el siglo XII en el mundo monacal, bajo la influencia de antiguos pensadores como san Agustín (siglo V d. C), se desarrolló un modelo de desprecio del mundo (*Contemptus mundi*) y de abstinencia de él, enfocándose en la vida del más allá como una forma de preparación. Serán especialmente los herederos del pensamiento cristiano platónico, los Cistercienses y después los Franciscanos quienes van a desarrollar al máximo el modelo de pensamiento penitencial.⁶⁶

61 *Idem*.

62 «CARONTE. –Os lo diré. Debéis subir desnudos a la barca, después de haber dejado a la orilla todas esas cosas superfluas, porque aun así apenas os podrá sostener a todos la barquilla. Tú, Hermes, cuidarás, desde ahora, de no admitir a nadie que no esté despojado de todo y que, como dije, no haya abandonado su bagaje. De pie, junto a la escalera, examínalos y recíbelos, y oblígales a subir desnudos.» Recibida esta orden, Hermes hace que los viajeros se deshagan, más que las riquezas, de los vicios o la vanagloria que tanto orgullo los hacía sentir en vida, pero que nada valen en la muerte. Si bien este es un ejemplo pre cristiano, se puede vislumbrar el sistema valórico de vicios y virtudes cristiano. Luciano de Samósata, *Diálogos*, Planeta, Barcelona, 1988, pág. 76.

63 Binski, Paul, *op. cit.*, pág. 132.

64 Delumeau, Jean, *op. cit.*, pp. 41-42.

65 *Ibid.*, pág. 54.

66 Frente a la idea de la abstinencia del mundo que busca alcanzar el monje, es que para Binski los monjes son una forma de muertos vivientes tanto por sus costumbres como por el alejamiento de todo aspecto que lo vincule con la vida en sociedad: los monjes no pueden tener propiedades privadas, y de acuerdo a un abogado medieval inglés, no pueden heredar. La recepción de un monje al monasterio requería su cierre del mundo por tres días antes de su resurrección en una nueva vida (como en la muerte). Para el autor, el

Este también fue un periodo que vio un renovado interés en los textos clásicos como los de Horacio cuya retórica de la muerte era afín al pensamiento penitente cristiano. San Bernardo de Claraval marca uno de los usos más tempranos del tema cuando señala ‘Lo que yo soy, ellos fueron, y lo que ellos son, yo seré’ (lo que nos remite a la leyenda de los tres vivos y los tres muertos), palabras comunes en las tumbas macabras en el s. XV, y derivadas de los epitafios funerarios romanos. La predicación mendicante del siglo XIV encapsula la paradoja del pensamiento penitencial: se está en el mundo, pero en su contra, y el individuo está sometido a la inevitabilidad del más grande e ineludible fin de la mortalidad.⁶⁷

Es este sistema de valores que se vive en los monasterios el que va a pasar al mundo laico a través de sermones y de literatura moralizante dirigida a un público general⁶⁸. Es más, señala Delumeau, la poesía francesa del siglo XIV y XV es heredera directa de la tradición monástica donde se van a encontrar textos que hablan de la descomposición del cuerpo y otras descripciones nauseabundas igualmente macabras que en los textos ascéticos de los monasterios.⁶⁹ Y es este paso, de los monasterios a la cultura laica, lo que marca lo que denomina culpabilización, es decir la difusión de una cultura de la culpabilidad. El desarrollo del *Ars Moriendi* es, para Binski, un ejemplo de esta apropiación laica del sistema de pensamiento penitencial, junto con la formación de la figura del pecador como tipo literario, y de formas de rituales de auto-mortificación que se cultivaron a distintos niveles en la sociedad.⁷⁰ Y no sólo en la literatura se pueden encontrar elementos del *contemptus mundi*, de lo macabro y del *memento mori*: «¿Cuántas casas privadas, cuántos escudos de armas, cuántas chimeneas en tabernas y casas señoriales llevaban imágenes o inscripciones relacionadas con la muerte? Una vez cruzado el umbral del mundo monástico, el concepto del *contemptus mundi* invadió toda la cultura.»⁷¹

Por otra parte, si bien lo macabro tendría su origen en la meditación ascética monástica sobre la muerte, un elemento importante que se va a ir desarrollando en la formación de éste es el sentido de ironía. La cultura textual y visual de lo macabro tiene

poder espiritual del monje se encontraba precisamente en su separación del mundo, en la negación de lo mundano, y el estar en el umbral entre la vida y la muerte. En esto se encontraba la fuente de su autoridad, a diferencia de los frailes, que su fuerza yacía en su entrada en el mundo como consejeros espirituales y confesores. Es en este sentido que el desarrollo de la piedad penitencial en la Baja Edad Media le debe mucho a la inspiración mendicante. Binski, Paul, *op. cit.*, pág. 58.

67 *Ibid.*, pág. 132.

68 Delumeau, Jean, *op. cit.*, pág. 51.

69 *Ibid.*, pág. 49.

70 Binski, Paul, *op. cit.*, pp. 132-133.

71 «How many private houses, how many coats of arms, how many fireplaces in taverns and manor houses bore images or inscriptions relating to death? Once it crossed the threshold of the monastic world, the concept of *contemptus mundi* was, of course, invaded the entire culture.» Delumeau, Jean, *op. cit.*, pág. 52.

una expresión de antítesis, de oposición estructural, de auto reproche. En este sentido se podría entender que lo macabro es la forma en que las almas cristianas reprochan a su cuerpo en el s.XIV. Esto se ve en ejemplos de la literatura de la época donde se presenta al alma como la conciencia humana y el cuerpo como una especie de tonto carnavalesco. Ironía y mecanismos auto reflexivos de este tipo no son provocados por elementos externos, como lo sería la peste negra, sino que son rasgos esenciales en las formas que una cultura piensa (y se piensa) y en la forma que alegorizan su significado, es decir, pertenecen a rasgos internos de la cultura. Y estos aspectos van a ser fundamentales para la formación de la auto-reflexión moral y espiritual entre los siglos XII y XV, que tiene como una de sus manifestaciones lo macabro. Es por esta razón, es decir, siendo reflejo y respuesta de una auto reflexión que responde a las inquietudes de esa época concreta, es que Binski señala que lo macabro se entiende a partir de causas internas de la propia cultura medieval.⁷²

Como se ha visto, son varias las ideas que se proponen sobre el origen de lo macabro y, sin duda, que no se puede considerar un solo factor o causa que le haya dado su origen. Señalar que estas representaciones, tanto literarias como artísticas, son sólo producto de factores externos como la peste negra, sería cerrar el horizonte de comprensión de la cultura bajo medieval, ya que si bien estos factores externos pueden influir en la explosión de lo macabro, no logran explicar los procesos internos culturales. Por lo demás, el periodo central del arte macabro no fue más que un paréntesis, siguiendo las palabras de Delumeau, en la escala de tiempo del pensamiento europeo que no duró más de trescientos años desde los siglos XIV al XVI, por lo que se entendería que se relacione con factores externos. Sin embargo, los tiempos de crisis no serán menores en los siglos venideros como señala Stephen Toulmin cuando demuestra que las condiciones políticas, económicas, sociales e intelectuales de Europa no son mejores a partir de 1600. Incluso señala «Los años que van de 1605 a 1650, lejos de ser prósperos y gratos, se ven ahora como los más ingratos, y hasta como los más frenéticos, de toda la historia europea».⁷³ Bajo esta lógica, las imágenes macabras se deberían de haber intensificado con el paso de los años y de las crisis, no obstante disminuyen en gran medida, aunque no desaparezcan por completo. Por lo tanto, esto confirmaría que lo macabro sería la respuesta a un proceso interno cultural de los siglos señalados, que responde a las causas que los distintos autores plantean. Si bien cada uno de ellos plantean razones distintas, lo que sí queda claro es que, finalmente, lo macabro responde a un cambio, a un proceso que se había estado cultivando desde al menos el siglo XII, en que se van a ir produciendo cambios en la forma de entender la muerte, y también cambios que se van a ir manifestando en la relación del hombre con el más allá y del hombre en el

72 Binski, Paul, *op. cit.*, pág. 133.

73 Toulmin, Stephen, *Cosmópolis. El Trasfondo de la Modernidad*, Ediciones Península, Barcelona, 2000, pág. 42.

más allá: el cambio de conciencia sobre el Juicio Final, centrándose ahora la mirada en el momento del juicio particular, es decir en el momento en que el hombre muere y su cuerpo comienza el proceso de descomposición, pero al mismo tiempo el momento en que Dios lo va a juzgar por los actos en vida; los cambios en la geografía del más allá con el surgimiento del Purgatorio, que si bien fue un proceso de lento arraigamiento entre los laicos, sí significó una novedad y un cambio en la percepción del más allá. Todo esto reflejo también del proceso de individualidad que se va desarrollando especialmente en el siglo XIV y XV. Estos elementos, de la mano a la literatura ascética sobre el desprecio del mundo, entre otros factores o procesos, van a tener finalmente como expresión lo macabro, tanto en el arte como en la literatura.

Bibliografía

Fuentes Primarias

LUCIANO DE SAMÓSATA, *Diálogos*, Planeta, Barcelona, 1988.

Fuentes Secundarias

ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Taurus Humanidades, Madrid, 1999.

—, *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2000.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (eds.), *Historia de la vida privada*, Taurus minor, Madrid, 1991.

AURELL, Jaume, «La impronta de los testamentos bajomedievales: entre la precariedad de lo corporal y la durabilidad de lo espiritual», en Aurell, Jaume; Pavón, Julia (eds.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, EUNSA, Navarra, 2002, pp. 77-94.

AURELL, Jaume; Pavón, Julia (eds.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, EUNSA, Navarra, 2002.

BINSKI, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Cornell University Press, New York, 1996.

BOWSKY, William, M., «The impact of the Black Death upon Sienese Government and Society», en *Speculum. A Journal of medieval studies*, Vol. 39, N°1, January 1964, pp. 1-34, <http://www.jstor.org/stable/2850126>.

BRAET, Herman y Verbeke, Werner (ed.), *Death in the Middle Ages*, Leuven University Press, Bélgica, 1983.

BYRNE, Joseph P., *The Black Death*, Library of Congress, Estados Unidos, 2004.

CHIFFOLEAU, Jacques, «Ce qui fait changer la mort dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge», en Braet, Herman y Verbeke, Werner (ed.), *Death in the Middle Ages*, Leuven University Press, Bélgica, 1983, pp. 117-133.

DELUMEAU, Jean, *Sin and Fear. The Emergence of a Western Guilt Culture 13th-18th Centuries*, St. Martin's Press, New York, 1990.

DUBRUCK, Edelgard E.; GUSICK, Barbara (eds.), *Death and Dying in the Middle Ages*, Peter Lang Publishing, New York, 1999.

HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media* tomo I, Revista de Occidente, Madrid, 1930.

LE GOFF, Jacques, *La Civilización del Occidente medieval*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.

MEISS, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts Religion and*

- Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton University Press, New Jersey, 1978.
- MITRE, Emilio, *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1988.
- PAVÓN, Julia; GARCÍA DE LA BORBOLLA, Ángeles, *Morir en la Edad Media, La Muerte en la Navarra medieval*, Universitat de València, España, 2007.
- TENENTI, Alberto, «Introduzione», en *Il Trionfo della Morte e le danze macabre*. Atti del VI Convegno Internazionale tenutosi a Clusone dal 19 al 21 agosto 1994, Rovetta, 1997.
- , *Il senso della Morte e L'Amore della Vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Giulio Einaudi Editore, Italia, 1957.
- TOULMIN, Stephen, *Cosmópolis. El Trasfondo de la Modernidad*, Ediciones Península, Barcelona, 2000.
- WORCESTER, Thomas, «In the Face of Death: Jean Delumeau on Late-Medieval Fears and Hopes», en: DuBruck, Edelgard E.; Gusick, Barbara (eds.), *Death and Dying in the Middle Ages*, Peter Lang Publishing, New York, 1999, pp. 157-174.